

Dr. Aloisio, Nicola d'

Fausto Maria Martini











NICOLA D'ALOISIO

FAUSTO MARIA  
MARTINI



GLI UOMINI DEL GIORNO...

N.º 17.



# Gli uomini del giorno....

cioè gli uomini .... e le donne di cui maggiormente si parla o si parla ai di nostri: letterati, uomini politici, attori, commediografi, musicisti, scienziati, industriali, artisti, giornalisti. I volumi della collezione risolveranno esaurientemente le più o meno legittime curiosità del pubblico intorno a ciascuna « personalità » e risponderanno alle frequenti domande: « Dov'è nato l'on. Untale?... Quanti anni ha il poeta Talaltro?... Che cosa faceva il Ministro Sempronio prima di arrivare ai fastigi del governo?... Quanto guadagna l'attrice Tizia?... In che modo Caio ha incominciato la sua carriera d'industriale multimilionario?... ». L'Autore di ogni profilo, conoscendo bene il « suo uomo », lo porterà alle stelle o lo rovescherà giù dal trono di cartapesta, lo trarrà dall'ombra dell'immeritata misconoscenza o lo rispingerà nella folla delle orpellate mediocrità. Quindi: elogi, stroncature, rivelazioni, esecuzioni sommarie; ma ogni biografia sarà un'opera d'audacia e di probità, in cui gli aneddoti si alterneranno alle indiscrezioni, i tratti di spirito alle notizie intime, ecc.

## VOLUMI GIÀ PUBBLICATI:

- |  |   |
|--|---|
| N. 1 - A. Rossato ( <i>Arros</i> ) - Mussolini | N. 12 - Gian Capo - Arros                   |
| > 2 - I. Bianchi - Guido da Verona             | > 13 - A. Frattini - A. Guasti              |
| > 3 - A. Frattini - Trilussa                   | > 14 - G. Lazzeri - Giolitti                |
| > 4 - E. Possenti - Dario Niccodemi            | > 15 - G. Lazzeri - Mario Mariani           |
| > 5 - A. G. Bianchi - Il Sen. Luigi Albertini  | > 16 - G. A. Castellani - Peppino Garibaldi |
| > 6 - M. Bontempelli - Maria Melato            | > 17 - N. D'Aloisio - F. M. Martini         |
| > 7 - Pitigrilli - Amalia Guglielminetti       | > 18 - x, y, z. - G. D'Annunzio             |
| > 8 - U. Tegani - A. Fraccaroli                | > 19 - O. Giordano - L'on. Gasparotto       |
| > 9 - G. Bolza - L'on. F. Turati               | > 20 - R. Jacuzio Ristori - F. T. Marinetti |
| > 10 - C. Veneziani - Gandusio                 | > 21 - G. Mussio - L'on. F. Meda            |
| > 11 - G. Pastori - Il Cardinal Ferrari        | > 22 - E. F. Veo - L'on. Federzoni          |

**Seguiranno:** Orlando - Ada Negri - Nitti - Testoni - Praga - Pirandello - L'on. Treves - S. Lopez - Petrolini - Bracco - Janni - Falconi - S. di Giacomo - Matilde Serao - Talli - Pio Perrone - G. A. Borgese - ecc., ecc.

Illustrazioni a colori di Bazzì, E. Castellucci, L. D. Crespi, A. Camerini, M. Dudovich, Girus, A. Perone, E. Sacchetti, R. Ventura, ecc.

**OGNI VOLUME (con copertina a colori) L. 2.50**

Abbonamento ai primi 12 volumi . . . . L. 27.50

» » » 24 » . . . . 50.—

**“MODERNISSIMA,”**

CASA EDITRICE ITALIANA

Via V. Hugo, 4 :: :: MILANO



LI  
M3863  
Ya

NICOLA D'ALOISIO


# Fausto Maria Martini

Il poeta, un cenacolo e « I piccoli libri inutili » ■ ■  
Con tutte le vele e... le delusioni ! ■ ■ Come nacquero  
le « Provinciali » e le prime opere di teatro ■ ■  
L'opera maggiore di teatro: « Il Giglio nero » ■ ■  
La guerra, Martini ed il suo necrologio ! ■ ■ « Ridi,  
pagliaccio ! » - Il critico teatrale ■ ■

MCMXIX

“ MODERNISSIMA „  
CASA EDITRICE ITALIANA  
MILANO

280079  
12. 11. 32



*Secondo Migtiaio*

---

PROPRIETÀ LETTERARIA

---

*Tutti i diritti riservati*

## A FAUSTO MARIA MARTINI

---

*Mio caro Fausto,*

*Questo profilo vede oggi la luce per il gentile consentimento di Icilio Bianchi, che con la sua fine intelligenza tanto bene dirige la collezione de « Gli uomini del giorno ». E la prima copia di questo libro è tua.*

*Non so se — seguendo da vicino e da lontano lo svolgersi della tua vita artistica — io abbia saputo ritrarre in queste pagine quella che veramente è la tua arte, non ammalata d'ipertrofia dell'io. E non ti dolere — tu tanto modesto — se mi sono ardito di tracciare, sia pure in brevi accenni, le ragioni spirituali che credo abbiano determinato gli atteggiamenti d'ogni tua produzione letteraria e teatrale, e le correnti liriche che più hanno influenzato la tua sensibilità.*

*Ho taciuto (e avrei potuto dire tanto) della tua vita gloriosa di soldato, non volendo che essa sopraffacesse in alcun modo il valore della tua vita di poeta. Ma non so non ricordare senza sentirmi inumidire il ciglio la tua medaglia conquistata in guerra, che ti tolse con l'agilità il privilegio della giovinezza. Ho pure taciuto del tuo lavoro futuro (a quando « Colui che uccise il sabato » e « Il poeta senza nome » ?) perchè ritengo più saggio non ipotecare il domani. Ti pare ?*

*Accogli dunque nel tuo spirito benevolo questo libro, e perdona il mio ardire, e vogliami bene, tanto più oggi che di bontà ce n'è tanto poca nel mondo.*

*Ti abbraccio forte.*

*Roma, agosto del 1919.*

NICOLA D'ALOISIO





IL POETA, UN CENA-  
COLO E « I PICCOLI  
LIBRI INUTILI ». ≡≡≡







## I.

Io penso che le vere radici del temperamento artistico di Fausto Maria Martini siano da cercarsi nella sua vita di collegiale, quando era ancora ragazzo. Ricordo, in proposito, una bellissima pagina di Giorgio Rodenbach: *Au collège*:

« *Mon collègue était clos comme un seminaire. Pas même l'animation de quelques arbres. Seul, dans un pignon, le cadran implacable d'une grande horloge, dont les aiguilles se cherchaient, se quittaient, les sonneries de l'heure tombaient sur nous, se plaignaient quelles en semblaient obscures. On eut dit une pluie de fer et de cendres. Existence invariable et morne sous les hauts murs de cette cour interceptant le soleil! C'est là que mon âme, toute jeune, s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la mort* ».

Questa pagina di Rodenbach mi getta di colpo nella prima giovinezza del Martini. Anche nel collegio, dove il Martini ha fatto i suoi studii, si insegnava — attraverso una specie di noviziato della morte — il disamore della vita. Vivevano e pensavano, quei fanciulli, nella paura del peccato. E naturalmente, da questa specie di iniziazione, gli istinti religiosi dello spirito del giovane poeta sono usciti rafforzati e intensificati: ma come il suo temperamento era precisamente e soprattutto sensuale, si è facilmente determinato in lui fin d'allora quella specie di misticismo sensuale di cui sono traccie e credo saranno in tutta la sua produzione.

Le prime liriche che il Martini ha scritte — e frugo per questo nella sua prima fanciullezza — erano trasposizioni metriche delle preghiere che gli insegnavano a scuola: ciò che mi sembra aver fatto, dopo, di più suo, è quell'atto « *Clausura* », nel quale ha creato un dramma soltanto delle disperate e sconsolate reazioni di povere anime in esilio e di povere carni martoriate dalla rinuncia contro gli assalti della primavera a un convento in clausura.

La veemente sensualità dell'adolescente si ribellava allora alla costrizione dell'atmosfera chiesastica in cui la prima giovinezza fu soffocata; si ribellavano la sua sensualità e la sua sensibilità, ma non con tanto distratto impeto di abbandono che in questa battaglia quotidiana non riuscissero arricchite da quei tesori di vita e di emozione che ogni forma di misticismo offre ai temperamenti sensuali.

Mentre questo accadeva nella intimità dello spirito, là dove si formano quei nodi di poesia che saranno sciolti poi nel corso dell'esistenza, la vita esteriore di Fausto Maria Martini si definiva, in antitesi alla costrizione mal sofferta, in un folle bisogno di vagabondaggio.

Era ormai la giovinezza piena. Ma quella specie di *ap-prentissage de la mort* che gli si era depositato in fondo all'anima in quegli anni di vita collegiale dai frati, lo spingeva a ricercare anche nella vita libera quelle amicizie e quelle consuetudini che permettessero ai suoi malinconici istinti di svolgersi liberamente.

Fu così che quando Sergio Corazzini, il religioso poeta morituro, apparve nella vita del Martini, attaccarsi a lui in una intimità assoluta gli parve corrispondesse a determinare da se stesso quel destino che ciascuno di noi si illude di determinare, ma del quale in fondo si ha coscienza solo quando se ne è divenuti schiavi.

Attorno a Sergio Corazzini si formò subito un cenacolo di giovanissimi. Erano quattro o cinque: e ciascuno ha avuto poi un suo vario destino. C'era Alberto Tarchiani, che scrisse in collaborazione col Corazzini « *Il piccolo libro inutile* » — primo di una serie di così chiamati libri inutili — che por-

tava all'ultima pagina un'amabilmente melanconica e amabilmente modesta dichiarazione, che suona così: « I due poveri autori non hanno osato dichiarare il prezzo di questo libro inutile perchè, immaginandolo tale, pensarono che nessuno avrebbe voluto comprarlo ». C'era, nel ristretto cenacolo, Alfredo Tusti che annunciò un volume: « *Il testamento di Cactus* », che doveva essere un breviario di languori mistici e che non fu mai pubblicato; poi Tusti realizzò il suo sogno letterario, ottenendo un posto nella foresteria di un convento. E soprattutto c'erano i poeti che Sergio Corazzini aveva portato con sè, e dei quali egli per il primo impartiva ai compagni di esaltazione notturna le musiche e le parole. Questi poeti si chiamavano Rimbaud, Rodenbach, Samain, Verlaine, Jammes, Ronstand, Moréas, Laforgue, Verhaeren, Klingsor.

Ma i veri compagni della giovinezza d'allora erano Albert Samain e Francis Jammes. « *Au jardin de l'Infante* » e « *De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir* » erano diventati *les livres de chevet* di ciascuno di loro. Rodenbach pure dominava i convegni di questi giovani. Martini fu anche da Corazzini iniziato ai misteri della lirica di Mallarmé, del quale ha pubblicato qualche traduzione.

Ma io credo con tutta certezza di potere qui affermare che il poeta che ha più profondamente determinato la sensibilità lirica del Martini è stato senza dubbio Giorgio Rodenbach. Era, infatti, il suo iddio. Andava sempre con lui: con Corazzini e con lui: dovunque essi andassero, « *Bruges-la-mort* », « *Le carillonneur* », « *Le rouet des brumes* », « *Les vies encloses* » erano letti, meditati, discussi continuamente dai due giovani. Sergio Corazzini aveva « *Bruges-la-mort* » sempre con sè. La sua più tenera dolcezza era di leggere al Martini durante le loro passeggiate intorno a Santa Saba o davanti al cimitero dei protestanti qualche pagina dello scrittore belga, dove più appassionatamente fosse interpretato il silenzio della città morta. Leggeva qualche periodo assaporandolo come una strofa; e giunto alla pausa socchiudeva anche gli occhi, sembrandogli così di consacrare più profondamente o di fare più intenso il silenzio in cui, come



un sasso in un'acqua immota, era caduta la parola musicale del poeta.

È di quel periodo la traduzione che Fausto Maria Martini fece di « *Bruges-la-mort* » (Roma, editore Voghera, 1907). Tradusse ogni pagina come un canto e tutto il suo sforzo fu di rendere la parola italiana un velo su l'immagine e nella sensazione così lieve come la parola francese. Fu un'ardua fatica quella di frangere in una levità e in una evanescenza quasi di nube la ferma, precisa, cristallina espressione della nostra lingua.

« *Panem nostrum...* », che è il primo volume di versi di Fausto Maria Martini (« *Le piccole morte* » edito da Streglio di Torino nel 1906, non erano che esercitazioni fanciullesche) è un libro scaturito dalla comunione di vita con Corazzini, e fa parte dell'accennata collezione di « piccoli libri inutili ». È tutta una raccolta di liriche in tono minore, ove è palese soprattutto l'influenza jammesiana e rodenbachiana.

Sentite questa « *Piccola preghiera al sole* », dove appare raccolto tutto il sentimento del Martini di penetrar l'anima e la natura e di renderla nel verso :

Tremano i muri del grigio castello  
 come per febre se il sole li tocchi :  
 tentennante da secoli, il cancello  
 s'allegra come un cieco a primavera,  
 e rende a terra, tra le foglie e i fiocchi  
 di gelsomino, la spoglia leggera...

« Il mio povero cuore s'è ammalato,  
 e piange e dice ch' ha perduto l'ali !...  
 T'attende nel suo carcere, invocato  
 re dei palazzi e re degli ospedali ! ».

Era pure in « *Panem nostrum...* » quella lirica « *Invito francescano* » che il Martini ha creduto opportuno ripubblicare nelle « *Poesie provinciali* », e che in talune quartine contiene il germe di una poesia che poi ebbe gran voga in Italia, e per la quale fra i poeti crepuscolari il Martini si è sentito più volte porre nella schiera dei gozzaniani.

Ora, senza mancare in alcun modo di devozione allo squisito poeta di « *La via del rifugio* », poichè io so quale maturazione ebbe nello spirito del Martini la poesia centrale del « *Panem nostrum...* », che formò in gran parte la fortuna delle « *Poesie provinciali* », sta il fatto che quella lirica fu scritta e pubblicata molto prima che la stella del soave poeta de « *L'amica di Nonna Speranza* » apparisse all'orizzonte.

Gli è che in certi periodi di vita taluni motivi lirici sono nell'aria stessa che respiriamo, e che diverse sensibilità possono accoglierli senza che lo spasimo dell'una sia stato contagiato dallo spasimo dell'altra.

Eccovi l'« *Invito francescano* »:

Vieni: la neve non è più sui monti.  
Appena, forse, imbianca Terminillo,  
ma son liberi il timo ed il serpillio,  
ma gonfie d'acqua son tutte le fonti.

Qualche traccia lasciò, come di brina,  
tracce di neve il perfido Gennaio:  
onde, se guardi, pensi che un mugnaio  
distratto abbia perduto la farina...

La nostra vita è qui dolce e sincera:  
vieni e il mio sogno ti sorriderà...  
non case adorne come alla città,  
ma vi sorprenderai la Primavera.

Ch'ella discende con sua lieta corte  
da queste rupi, e tu non indovini  
ov'ella nasca, e per quali cammini  
con i mandorli giunga alle tue porte.

Ora son certo che non ti rinresco,  
se parlando con te, soave amica,  
ov'è vera letizia anch'io ti dica,  
come a frate Leone San Francesco...

Pecorella di Dio, ecco già sento  
che ti duole la troppa solitudine...  
Il mio giardino è triste, coi suoi nudi  
cespugli, come l'orto d'un convento...

Ivi è letizia : se vi scende il sole,  
dolcemente così veste i rosai,  
come la lana veste gli arcolai,  
come il tuo riso veste le parole...

Se tu sapessi quanto la tua seta  
sia vana nella rustica contrada...  
per il decoro basta che tu vada  
umile nella tua veste discreta.

Sia fatta a molte pieghe la tua gonna,  
come di moda cinquant'anni fa,  
senza merletti, senza falpalà,  
che non s'addice a una modesta donna.

Voglio le mani tue mettere in croce  
sul petto e veder te, cinta di panni  
antichi, che restarono molt'anni,  
costretti nella lor cassa di noce,

prostrata come nonna in orazione,  
trepida presso il casalingo altare,  
per il nemico che tentava il mare,  
innamorata del suo re Borbone...

Come faremo per i tuoi capelli?  
così smagliante quella massa d'oro!...  
E nonna disprezzava un gran tesoro...  
son troppo biondi e sono troppo belli!

Li copriremo con un velo nero,  
o con lo scialle d'una popolana...  
così la chioma non sarà profana,  
ed il tuo viso diverrà severo.

Allora, penserai : quanta tristezza !  
m'ha vestito così come una monaca...  
Io dei miei baci ti farò corona :  
pecorella di Dio, ivi è dolcezza !

CON TUTTE LE VELE  
E... LE DELUSIONI! ≡







## II.

Quando Sergio Corazzini morì, fu come se ciascuno dei suoi amici che assieme a lui s'affacciavano alla esistenza avesse perduto le ragioni della vita. Restarono tutti puerilmente smagati. Era stato di fatti quel dolce fanciullo poeta il loro più sincero amore; quel dolce fanciullo che per la solita ingiustizia umana, non aveva avuto, vivente, che il battesimo affettuoso e sincero di pochi amici. E parve a costoro che un vuoto terrificante si fosse formato nella giovinezza, e che giovasse fuggirne lontano per non sentirne la vertigine.

Fu allora che i tre più intimi di Sergio Corazzini: Alberto Tarchiani, Fausto Maria Martini e Gino Calza decisero di lasciare l'Italia. Ciascuno di loro aveva una famiglia; ciascuno di loro schiantava un cuore materno: ma che importa? La crudeltà dei vent'anni non conosce indugi e rimorsi. Eppoi, la morte di Corazzini era stata veramente una inattesa terrificante traduzione in realtà d'un atteggiamento letterario. Quasi un eguale agguato parve tesò alle loro superstiti giovinezze.

E partirono.

D'altronde, il tormento della loro stessa inquietudine si appagava in quella pazzesca decisione. Andare in America? Perchè? Essi che avevano una famiglia, una casa?... Così; senza perchè; per desiderio di vagabondaggio; per soffrire la fame; per soffrire qualche cosa, essi che avrebbero addor-

mentato i loro impeti nella *routine* quotidiana della loro vita borghese.

E partirono per New-York. In terza classe, come emigranti, con quaranta lire in tasca, oltre il viaggio, per ciascuno, ma ciascuno con un bagaglio di sogni e di speranze nel cuore. Si erano imbarcati sopra un sudicio vapore spagnolo, perchè quella Compagnia faceva pagare meno d'ogni altra il passaggio agli emigranti. Dormirono sui sacchi della stiva più notti; ma che inenarrabili delizie se qualche notte di stelle riusciva loro di sgattaiolare dalla stiva fino alla prua della nave e protendersi verso l'oceano dal parapetto riservato ai passeggeri di prima classe! Più d'una volta furono ricondotti dagli ufficiali di bordo, nell'andito fetido al quale dava loro diritto il biglietto di terza classe: e quasi sempre per colpa di Gino Calza, del dicitore che non sapeva starsene in silenzio nel delizioso posto usurpato, ma aveva bisogno di declamare incessantemente alle stelle e al mare versi su versi. Tutte le poesie di Sergio Corazzini furono ricantate sull'oceano nelle notti di stelle da i tre fanciulli fuggiaschi:

Anima pura come un'alba pura,  
 anima triste per i suoi destini,  
 anima prigioniera nei confini  
 come una bara nella sepoltura,

anima, dolce buona creatura,  
 rassegnata nei tristi occhi divini,  
 non più rifioriranno i tuoi giardini  
 in questa vana primavera oscura;

luce degli occhi, cuore del mio cuore,  
 tenerezza, sorella nel dolore,  
 rondine affranta nel mio stesso cielo,

giglio fiorito a pena su lo stelo  
 e morto, vieni, ho spasimato anch'io,  
 vieni, sorella, il tuo martirio, è il mio.

Come l'accorato lirismo che corre in questa poesia e nelle altre del povero Corazzini, raccolte dal Ricciardi di Napoli

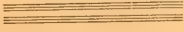
nel 1909 in una edizione postuma a cura degli amici, così si svolge la vita di questi tre pellegrini del sogno. Essi hanno per loro casa la strada senza siepi: si tormentano fra gli spini della *bohème* e pensano la porpora dei re.

Vivono così, vestiti del loro spirito, il romanzo del camminatore biblico. E sono cacciati per i sentieri più oscuri, ora dietro una grande e bella visione, ora dietro la realtà più spaventosa e nemica. Ma sogno e realtà si confondono: essi non li distinguono neppure: divengono, a traverso il filtro degli occhi, una sola immensità azzurra, per cui bisogna rendere il cuore infinitamente capace: più del cavo della mano, più di un'urna, come un lago, come uno sguardo, come una preghiera, come un inno.

---





COME NACQUERO  
«LE PROVINCIALI» E  
LE PRIME OPERE DI  
TEATRO. 





### III.

Tornato a Roma, dopo la parentesi americana nella quale i tre ragazzi vagabondi furono sottoposti alle più dure prove, non esclusa la fame, come la sua vita si è sempre svolta per antitesi stridenti, Fausto Maria Martini sentì la necessità di ripagarsi dell'osceno tumulto americano con un anno di vita esclusivamente provinciale: fu l'anno che trascorse, metà o-spite d'un convento di frati cappuccini, metà in un paesello dell'Abruzzo. Da quella solitudine nacquero le « *Poesie provinciali* » che furono pubblicate in volume dal Ricciardi di Napoli, e « *Il ritorno* » che fu la sua prima opera di teatro.

Ho detto già quali correnti letterarie abbiano influenzato le « *Poesie provinciali* »; in esse, a ogni modo, quella nostalgia del reale e quel sensualismo mistico che sono le caratteristiche della lirica del Martini, sono riconoscibili quasi ad ogni strofa.

Queste poesie — che rappresentano un momento nella vita del poeta — appaiono scritte nelle ore in cui l'anima, stanca di aver troppo agito, si ripiega su se stessa e crea in sè un giardino di gigli. È questo un libro di piccola vita, un po' sorridente e un po' sospirato, tutto in tono minore, appena appena ironico talvolta, patetico e nostalgico quasi sempre. Tutte le poesie sono in esso riunite dal filo dell'amore per una imaginaria amante provinciale, e tutte racchiudono l'aspirazione di un'anima avida di nuove e raffinate sensazioni.

In « *Il ritorno* », invece, del quale trascrivo una delle scene più belle, predomina il tema dell'irrequietudine eterna



che è l'altro tema fondamentale della vita poetica del Martini, e che — tristemente per il poeta — è come un riflesso ideale della sua vita pratica! Se non che l'età ha frenato questi vagabondaggi senza ragione e dello spirito e del corpo. Le necessità della vita — il Martini non vive che del suo lavoro — hanno costretto la sua irrequieta giovinezza a comporsi in una attività tendente a un fine preciso di produzione.

Da la prima scena di « *Il ritorno* »:

BENEDETTO.

O mamma, mentr'io parlerò, tu pensa  
che l'ombra del passato si dilegua  
poichè dentro vi raggia il tuo sorriso.

(*silenzio: pare immerso nel ricordo lontano*).

Tutta la notte prima di quell'alba,  
seguì con gli occhi dalla mia finestra  
un rivolo di cielo, che fluiva  
fra due sponde di tetti: era soave  
la veglia! Mille musiche sottili,  
con improvvisi palpiti nell'ombra,  
e l'infinito in quella sua cornice!  
Non anche l'alba traluceva, quando  
un usignolo assai dolce e fatale  
dal suo nido cantò... mamma! Che udii?  
Tropo, mamma, la mia gola è rochita  
perch'io mi provi di ridir quel canto!  
Squillò tinnulo, sospirò, piangeva...  
mentre la puerile fantasia  
seguiva fiduciosa le sue strade.  
Ecco la voce d'una donna, strana  
voce, velata, sempre più lontana...  
Ora, crolla un castello di cristalli...  
Ecco frangersi due gemmanti spade...  
Quale folla plaudente si disseta  
ai canti di un minuscolo poeta?  
Chi scuote, in una sola sonagliera,  
le campanelle della primavera?  
Tutto un moudo in quel canto era conchiuso.

(*Silenzio*).

Quando partii, la strada biancheggiava  
appena: ma non mi tremava il cuore;  
più tremava la fiamma della lampada,  
a tratti suscitando dalle siepi  
strani chiarori come fiori strani...  
Passavo: nel crepuscolo, la terra  
parvemi paesaggio di presepe,  
sorto d'incanto pel mio nuovo giuoco.  
Anche, ricordo: un mendicante dalla  
barba bianca, sorrise e mi parlò...  
Poi, quando all'orizzonte vidi il sole,  
e risuonò di sua vita l'azzurro,  
tutta una folle ebrietà mi prese  
e mi sentii fratello delle rondini,  
e mi sentii fratello delle nuvole,  
e dissi: « il mondo, il grande mondo ha tante  
strade, per questo mio vagabondare,  
quante ne ha l'aria pei suoi figli alati!

*(Silenzio).*

L'ombra fredda discese: ero lontano  
dalla mia casa, ed egualmente ignote  
m'eran la strada del ritorno, e quella  
del mio destino! *(Silenzio).*

BENIAMINO.

E il giorno dopo, all'alba?

BENEDETTO.

Il giorno dopo, e fu l'ultima volta,  
mangiai quel pane che tu, mamma, avevi  
segnato con le mani: e bevvi l'acqua  
d'un ruscelletto ai limiti d'un monte,  
e credei bere il sangue della terra:  
d'allora, mamma, fui figlio del mondo;  
del mondo, non di te, non di mio padre!

CLARETTA.

E non ti punse nostalgia del nido?

CECILIA.

Quell'usignolo che ti trasse via  
cantava, ancòra, nel suo brolo, quando  
tu t'eri già smarrito... Non bastava  
forse quel canto? Tu volesti andare:  
meno saggio eri tu dell'usignolo!

BENIAMINO.

*(Che non lascia un momento di guardare il fratello).*

Benedetto, racconta: eppoi?

BENEDETTO.

La vita:

la vita amara e dolce come il fiore  
del cardo: ebbi, giaciglio, un po' di strame,  
mi nutrii d'erbe e dissetai di cielo!  
Seppi meriggi violenti e sere  
pallide come vesti di sorelle,  
e trassi i piedi sopra foglie trite,  
e sopra i sassi, e per la mota lenta...  
Anche mi feci verme, color terra,  
strisciai viscido in mezzo alle sozzure,  
ebbi il fango alle mani, sulle gote,  
fui torvo, basso, con aspro il respiro;  
ma giunta l'ora del mio salvamento,  
ero puro, oblioso e respiravo  
come l'ultima foglia in cima al ramo...  
L'infinito orizzonte d'ogni senso  
conobbi e fu l'estremo dell'udito  
l'armonia delle stelle, ne le notti.

*(Guardando Beniamino).*

Notti serene, quando vai ramingo  
per ampie strade taciturne, e sai  
ch'oltre ogni mèta è sempre il tuo cammino,  
e se ti guardi intorno, ecco, ti salgono,  
lagrime agli occhi, e baci sulla bocca,  
e non vorresti piangere, e non hai  
nessuna bocca pe' tuoi baci, e senti  
che tutto il corpo ti diventa cuore!

CLARETTA.

*(Ingenuamente).*

Forse pensavi che nella tua stanza  
era dipinta una fascia di cielo!

BENEDETTO.

Nulla pensavo, e nulla ricordai:  
e passarono i giorni e i mesi e gli anni,  
e la mia veste mi si lacerò,  
le mani mi s'empirono di spine,  
il cuore mi s'emplì d'esperienza.

*(Segue una lunga pausa: la pena del ricordo invade tutti).*

MARCO.

*(Stringendo le mani a Benedetto, forte).*

Ora la veste è nuova, e splende!

BENEDETTO.

Padre,  
se, dentro, non si rinnovasse il cuore?

ANNA.

Figliuolo, che t'appena?

BENEDETTO.

*(Come uscendo da un sogno).*

Nulla, mamma:  
dall'ora ch' ho varcato questa soglia,  
rinasco a poco a poco, e se rinasco  
qualche cosa di me, certo, si muore...

MARCO.

Tu ritorni fanciullo...

ANNA

Ed io t'insegno,  
nuovamente, il segreto della vita.

*(Lo bacia sulla fronte).*

BENEDETTO.

*(Serenò).*

Null'altro, io chiedo: l'anima ritorni  
puerile! Ch'io sia compagno ai giuochi  
di Beniamino, e tutto il resto ignori;



sì che guardando dentro il mio passato  
 io non mi riconosca, io non riveda  
 me d'una volta! Questo solo, mamma:  
 che l'ombra della casa verso sera  
 mi persuada al mio dimenticare.

(*Marco s'è alzato e ora s'appoggia al braccio di Anna: i figliuoli sono intorno ai genitori*).

Da « *Il ritorno* » in poi (aveva ormai il Martini ventitre anni) tutta la sua attività si è rivolta verso il teatro.

La morte di Stanis: Manca fece sì che di teatro il Martini dovesse occuparsi anche come giornalista. Aveva cominciato il suo giornalismo viaggiando il mondo per *La Tribuna*. Dal 1911 non si occupa, su *La Tribuna*, che di teatro. E da quel tempo la sua attività di critico va di pari passo con la sua attività di commediografo.

Una unica parentesi di carattere esclusivamente letterario è stata la traduzione delle prose di Percy Bysshe Shelley, al quale lavoro fu persuaso da quel silenzioso e grande poeta che è Adolfo De Bosis; anche, ha pubblicato in riviste traduzioni di liriche di Swinburne.

Ma il teatro aveva ormai assorbito completamente il suo tempo e il suo pensiero. E alla traduzione di « *La congiura del Fiesco* » di Schiller, e di « *Don Juan Tenorio* » di José Zorilla fatta insieme con Giulio de Frenzi (il lavoro spagnolo fu rappresentato con pieno successo dalla Stabile Romana al teatro Argentina nel 1911), seguì un atto scritto in collaborazione con Cesare Giulio Viola e intitolato « *Mattutino* », che il povero Oreste Calabresi recitò per tutta Italia nelle sue serate d'onore, incarnando deliziosamente una figura di vecchio organista romano.

Anche all' *Argentina* di Roma fu rappresentato e replicato con molto successo « *La bisca* », un atto, che credo abbia una sua importanza nella produzione drammatica per il tentativo che racchiudeva; di far seguire cioè da una nobilitazione e da una intensificazione lirica della forma la nobilitazione e l'intensificazione lirica della situazione dram-

matica. Onde in quel breve atto si vede per la prima volta, in una commedia della più nervosa modernità, la poesia sostituirsi alla prosa, e quindi il verso rimato al verso libero, man mano che l'impeto lirico della composizione fascia d'azzurro quei personaggi che all'inizio dell'atto il Martini si è studiato di porre in un quadro esclusivamente e assolutamente verista.

Da l'ultima scena di « *La bisca* » :

IL POETA. - Taci... (*Una triste ombra passa sui due*). Nannina, torneresti ?

GIORGIA. - Dove ?

IL POETA. - Non so... Dove tu volessi... Anch'io vengo di lontano... Anch'io ho vissuto là dove si vedevano solo in sogno le città e se ne parlava di sera con aria di mistero... Vivevo, ricordo, in una vecchia casa scura, ma tanto libera all'aria, che ogni mattina sembrava una villetta nuova... Da bambino avevo perduto mia madre: c'era con me una vecchia nonna brontolona... Nannina, io non so per quale strano miracolo rivedo quella casa, adesso, e, ripensandola, mi sembra di non aver vissuto questa mia vita e mi illudo che la fanciullezza non sia compiuta e che quella casa sia come il giocattolo più caro. Ecco: gli anni, i mesi, i giorni si sgranano, se io li ricordi, come una collana di delizie. E viaggio nel passato, e m'indugio e i nomi dei giorni sono come stazioni di quel viaggio: taluno, giorno d'anniversario, è triste come una stazione con l'orto aspro di pruneti e la fontana secca, ma se penso a sant'Elena, di maggio, si schiude un orticello di ligustri, se penso alla notte di San Giovanni, mi metto per la strada e quando ho sete, bevo a una fonte di latte e stelle... Oh! l'estate e i pomeriggi senza fine!... Mi rivedo disteso sul prato, vicino alla

soglia di casa, mentre nonna, dal parapetto della finestra...

GIORGIA. - Nonna...

IL POETA. - (*Con un sorriso*). Sì: giocava anche lei, e s'affacciava di lassù. Giocava un solitario per il figlio che se n'era andato di casa a vent'anni, e di cui non aveva avuto più notizia... Forse, questo male me l'ha messo lei nel sangue, la nonna che si muoveva nella grande veste a pieghe, come per entro una campana... Nannina, passa la felicità... Io me n'avvedo!

GIORGIA. - Tu parli... ma ti trema la parola...

IL POETA. - Sì: la parola trema, è nata adesso, è pianticella sorta su con l'alba, che a l'alba si colora d'un bel verde...

(*In questo momento escono dalla stanza della roulette, accompagnati da frizzi e motti, la terza cocotte e il secondo giuocatore. Passano, saltellando e cantando: « C'est bien fini le temps, lorsque nous pour nos diner nous n'avions que des baisers... Je suis riche à present! J'ai gagné beaucoup d'argent... »*).

LA TERZA COCOTTE. - (*Al secondo giuocatore, accennando ai due*). Il poeta! Dàgli due scudi... (*Escono*).

GIORGIA. - Che guardi?

IL POETA. - Alla finestrella. Quella luce è già chiarore di giorno? Onde viene? Di lontano? Ah! se qui fosse tutto nell'ombra... e solo, appena quel rivolo d'azzurro! Noi ci abbandoneremmo alla deriva, finchè non fosse fatta chiara chiara questa torbida vita mia, Nannina...

GIORGIA. - Nannina! Giorgia de Lys, la *cocotte*...

IL POETA. - Sei Nannina per me: quella d'un giorno, quella ché non ho mai conosciuta, che apparve sul morire d'una notte...

GIORGIA. - (*Con un sorriso leggero*).  
T'abbacinò quest'oro di capelli,  
o povero poeta sfortunato...

- IL POETA. - Perchè nel mio passato mi trascini  
 d'un cenno, e mi deridi, come  
 quando tendevo all' oro dei capelli  
 tuoi le mie fosche mani, fatte adunche  
 dall'avidità senza mai rimorso?  
 Perchè distruggi il sogno? Ora, il tuo riso  
 mi pesa come un giogo su le spalle,  
 e mi piego, e mi umilio, e mi rivedo...  
 Se m'avessero detto: E tu per l'oro  
 punghi alle vene del tuo vecchio padre,  
 trafiggi il cuore alla dolente madre:  
 sangue materno in oro si tramuta:  
 - piccola cara - il mio cervel tentenna,  
 - piccola cara - io l'avrei fatto! Intendi?  
 M'aveva in chiari gurgiti la maga  
 dai foschi trentasei occhi travolto!  
*(Silenzio: Giorgia rimane come smarrita).*
- GIORGIA. - *(Accarezzando le mani del poeta).*  
 Ecco, ti muti e non ti riconosco...  
 Fausto dov'è? Chi parla?
- IL POETA. - *(Che ha continuato a guardarsi le mani peccaminose.*  
 Or le mie mani  
 son pure come quelle di Nannina,  
 così che non potrebbero gualcire  
 un petalo di rosa... E le tue vesti  
 sfoglierebbero assai soavemente  
 posandosi con alito di piuma...  
*(Avvinghiando le sue mani a quelle di Giorgia).*  
 Dammi le mani; come due fanciulli,  
 facciamoci catena delle dita,  
 sì ch'il mio sangue dentro il tuo s'effonda...
- GIORGIA. - Tu m'ubriachi di parole, e s'io  
 pur non t'intenda, voglio udirti ancorà,  
 chè Nennella t'ascolta, mentre canti...
- IL POETA. - Cuore, su cuore, mano nella mano...  
 E si parla col sangue, e si ragiona  
 con il respiro: sono gli occhi aperti

per guardarsi? L'intendersi che giova?  
Io ti trarrò parola da parola,  
come si trae sospiro da sospiro,  
come si trae la strofe dalla strofe.  
Tu rimarrai con me, se faccia rima  
il mio col tuo pensiero: umile e chiaro  
sia quel che dici, e come onda traspaia...  
Spuma di mare, bianco di merletto,  
santità senza macchia della neve.  
Mare, neve, candore... Ecco: ho bisogno  
che gli occhi mi s'anneghino nel bianco...  
Io non t'ho detto ancora il sogno: è dolce  
e puerile: un frusciare di due sete  
fra silenzi di gravi antichi mobili...  
Vieni con me nella mia casa: sii  
per me l'amante mia tanto invocata  
nella vigilia senz'amore: io penso  
che t'ho fatta di me, che t'ho creato  
- gli occhi, i capelli, il riso, la persona -  
fuori del mio fantasticare, e temo  
non io ti perda, se tu mai sia nube...  
Vieni con me nella mia casa: attese  
quella il suo figlio per molti anni, e certo  
d'ogni sua porta, d'ogni sua finestra,  
come da bocche per silenzio roche,  
saluterebbe gli ospiti all'arrivo...  
Che faremmo noi due nella mia casa?  
Ogni mia stanza avrebbe una parola:  
l'una mi serberebbe il broncio, e l'altra  
s'udrebbe i paragoni delle cose,  
quando Nannina, fattasi la notte,  
o per il caldo della state lenta,  
o per un mio capriccio di poeta,  
n'andasse mezz'ignuda per le camere...

L'OPERA MAGGIORE  
DI TEATRO: «IL GIGLIO  
NERO » 







#### IV.

E vengo al « *Giglio nero* ».

« *Il Giglio nero* » conclude, liricamente, tutto un periodo della personalità di Fausto Maria Martini. L'autore delle « *Poesie provinciali* » è presente, e canta sullo stesso ritmo di allora. Il motivo del *Venerdì santo*, dell' *Elogio della castità*, dell' *Elegia del caffè-concerto*, di tutte quelle poesie che noi amammo, è ripreso e svolto sul tema della sensibilità un po' malata dell'autore. La commedia fu data la prima volta al teatro Valle di Roma nel gennaio del 1914 dalla Compagnia di Lyda Borelli, diretta da Flavio Andò.

Il Martini deve a Edoardo Boutet se quella commedia fu rappresentata, e alla collaborazione di quell'artista intelligentissima che era Lyda Borelli se al « *Giglio nero* » toccò veramente la fortuna d'un successo raro nella cronaca del teatro. Fu rappresentato sedici sere di sèguito, e sempre a teatro esaurito. Tutta la stampa giudicò favorevolmente quella giovanile fatica; *Tom*, tra gli altri, così scriveva su *Il Giornale d'Italia* all'indomani della prima rappresentazione: « Rimarrà memorabile la serata di ieri nei ricordi, non sempre lieti, della presente stagione teatrale. Parèva d'esser tornati ai tempi felici delle animate vibranti discussioni, che davano al teatro Valle l'autorità, la solennità, il prestigio di un tribunale invocato e temuto: ci fu un momento ieri sera, quando si chiuse il sipario sul secondo atto della nuova commedia

« *Il Giglio nero* », che una vera fiumana di spettatori, facendo alle spinte negli stretti corridoi del primo ordine di palchi, si precipitò e montò in palcoscenico, per festeggiare l'autore a cui sorrideva la vittoria, vagheggiata nei trepidi sogni vissuti durante la preparazione dell'opera sua: opera che si distacca in parte dalle vecchie consuetudini convenzionali, che tenta di penetrare in orizzonti forse inesplorati prima d'ora, e nello studio di varî stati d'animo mette più d'una nota originale: opera lungamente meditata che rivela, in chi la concepì e la scrisse, singolari e spiccate attitudini all'arte drammatica. Come non rallegrarsene, se pensiamo alla miseria del teatro contemporaneo? ».

E ancóra: « ...Chè opera d'arte è certamente questo « *Giglio nero* », nel quale Fausto Maria Martini, con la bella temeraria spavalderia della giovinezza, non ha avuto timore di affrontare audacemente difficoltà ardue, e di tentare di superarle con felice esito: di creare contrasti, che parrebbero irriducibili, di passioni che lottano terribilmente fra di loro, e comporli e armonizzarli con indovinato intuito drammatico. Direste in più punti che l'autore prenda diletto a camminare sull'orlo di un precipizio; provate una stretta al cuore perchè vi pare che l'imprudente, balenando, stia per perdere l'equilibrio: ed eccolo invece là, saldo in gamba, che ci saluta con la mano, e sorride della paura che ci ha fatta ».

Ma il ricordo più commovente che il Martini abbia di quel periodo di lavoro e di ansie e di febre è l'abbraccio paterno del povero Edoardo Boutet, quando ebbe finito di leggere la commedia « *Il Giglio nero* ». « Chi ha scritto una commedia come questa — disse Boutet — ha diritto a un suo posto nel teatro contemporaneo ». Qualche giorno dopo, il giudizio del pubblico confermava infatti il giudizio del critico illustre, che il teatro italiano ha perduto anzi tempo.

« *Il Giglio nero* » fu infatti, in un momento in cui il teatro era dominato dai sapienti tecnici dell'effetto scenico, un dramma lirico e umano, nel quale, come appunto nella vita, il maturarsi del destino dei personaggi si compiva più nelle pause dell'azione e delle parole che nell'azione e nelle

parole stesse. Quella commedia appartiene a un'espressione d'arte assai diversa dalle tendenze ch'erano e che molto forse sono ancora in auge nel teatro italiano e in quello francese; appartiene a quella letteratura che vuole essere tutta penetrata e densa di pensiero, tutta preoccupata dei problemi dello spirito, tutta corsa di brividi dell'ignoto, tutta intima. Tutte le esperienze e i tormenti della giovinezza del Martini sono chiusi in quell'opera di teatro e di poesia: Sergio è una creatura di avida sensualità, schiavo di incubi religiosi, e Paolo, il fratello cieco, è l'uomo che vede con le dita che suonano passare il turbine nella sua casa e non lo tocca.

Anche nel « *Giglio nero* » il sensualismo e il misticismo si fondono insieme, e la tremante preghiera che Sergio mormora baciando lo scapolare prima di gettarsi avidamente a baciare le vesti e le sottovesti dell'amante che ha trovato nella camera di lei, è forse il culmine di verità umana cui sia portata nel dramma la psicologia del protagonista. Se si badi anche alla dipintura dell'ambiente provinciale che fa da sfondo ai personaggi del « *Giglio nero* », ci si persuade facilmente che in quell'opera il temperamento artistico del Martini — almeno quale era foggato sino allora dalle sue esperienze di vita — aveva trovato il suo pieno sviluppo.

« *Il Giglio nero* » parve ai critici del tempo inquadarsi perfettamente in quel teatro di poesia al quale io credo strettamente legato l'avvenire della nostra scena: e infatti, chi giudichi il tipo di teatro che il pubblico ha mostrato poi di prediligere, non solo in Italia ma anche in Francia, deve riconoscere che quella commedia precorreva in un certo senso i tempi, in quanto si presentava quale opera di poesia soprattutto per il modo con cui erano messi in valore gli avvenimenti più umili della vita umana. Sono nel « *Giglio nero* » dei passaggi, delle *nuances*, delle sfumature che qualunque tecnico del teatro avrebbe trascurato a vantaggio di più sicuri effetti teatrali; passaggi, *nuances* cercate per così dire nell'ultima camera dell'anima dei personaggi, e che il Martini si è studiato di cogliere di esprimere di illuminare alla luce del calore poetico che quelle sfumature e quei passaggi

esprimevano meglio che non i vertici passionali del dramma.

Abbiamo veduto, poi, tutta una schiera di giovani seguire uno stesso ideale di espressione drammatica, combattendo così e vincendo una battaglia nobilissima contro i mestieranti del teatro. Il capolavoro del genere, al quale ho più sopra accennato, è quel « *Noces d'argent* » di Paul Gerald, il cui successo di ieri dimostra quale modernità fosse già cinque o sei anni or sono nel « *Giglio nero* ». Nel quale è un quarto atto — il più audace dei quattro — dove il Martini è riuscito a creare una forte intensità drammatica e poetica con i mezzi più poveri e umili che possa offrire la cotidianità della vita: tre fanciulli si mettono a nudo la loro più semplice e più sincera anima accorata.

Il Martini ha cercato di tenersi sempre fedele a un teatro di poesia: e anche ne « *Il Fanciullo che cadde* », posta nel primo atto la situazione, nel secondo e nel terzo fa vibrare, nel tormento lirico che aveva intraveduto, due anime d'amanti che si cercano disperatamente e che non riescono a trovarsi perchè fra loro è l'ombra d'un dubbio atroce che l'amore non riesce a cancellare.

Il più audace tentativo lirico di Fausto Maria Martini su la scena è rappresentato da « *Clausura* », contro cui una parte del pubblico della prima rappresentazione al teatro Quirino di Roma, la sera del 23 novembre 1917, si accanì al punto d'impedire che Irma Gramatica ne finisse la recitazione. Fu dovuto, ricordo, interrompere lo spettacolo: che fu poi ripreso per volere della massa più folta del pubblico che gremiva il teatro, e che alla fine dell'atto volle più volte alla ribalta Irma Gramatica e le sue compagne. Nelle sere successive l'atto, che aveva scatenato tanta tempesta, fu applaudito senza contrasti a teatro affollatissimo.

« *Clausura* » è la terza parte di un trittico intitolato « *Aprile* ». I tre atti sono uniti da un comune motivo lirico: la reazione di tre diversi ambienti di rinuncia agli assalti della primavera. Ma più che nel primo atto « *Il cortile* » e nel secondo atto « *L'altra rondine* », applauditi entrambi dagli spettatori, la vita del trittico era in quel terzo atto

« *Clausura* », dove il Martini ha creato un dramma degli smarrimenti e dei languori di uno sciame di monache che vedono passare due sposi oltre la grata del parlatorio e inutilmente cercano nella preghiera il conforto alla loro folle rinunzia. La psicologia un poco morbosa d'una delle suore, suor Anna di Pienza, e la tenerezza accorata della più giovane monaca, quella che da poco tempo è entrata nel monastero, diedero al Martini lo spunto di una scena intesa a preparare il drammatico abbandono della « *Sposa di Gesù* » nell'amore del suo mistico marito.

Come ho detto dianzi, è in questa « *Clausura* » il vertice più alto di certi impeti lirici mistico-sensuali, le cui origini appaiono persino nei primi tentativi letterarii del Martini. È chiara d'altronde e palese l'influenza anche in questa opera della poesia rodenbachiana e, per quella specie di bonomia ironica che serpeggia nella scena fra suor Carmela e Gesù Cristo, l'influenza di certe tendenze liriche di Paul Claudel.

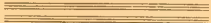
Precorreva dunque il Martini quelli che sarebbero stati gli atteggiamenti del più moderno teatro francese e italiano?

È doveroso di riconoscergli, già nella sua produzione di molti anni addietro, questa concezione lirica del teatro che gli permetteva di battere vie non battute da altri e soprattutto di fare opera di poesia, *non deviando arbitrariamente dalla verità umana come accenna a fare quel teatro d'oggi che più appassiona il nostro pubblico*, ma cercando di derivare dalla vita stessa più profondamente posseduta nuovi tesori di verità per la sua esperienza di drammaturgo.

---





LA GUERRA, MARTINI  
E IL SUO NECRO-  
LOGIO! 





## V.

Ho parlato di « *Aprile* », per quanto rappresentata dopo il ritorno dal « fronte » di Fausto Maria Martini, prima di accennare al fattore « guerra » nella vita del nostro giovine poeta. « *Aprile* » era stato scritto fino dal 1913 e, se anche rappresentata molto più tardi, il Martini ha voluto fosse posto subito dopo « *Il Fanciullo che cadde* ».

Partì per la guerra, Fausto Maria Martini, nel 1915: nel novembre del 1916 fu ferito per la seconda volta, così gravemente da farlo dare per morto. Tanto che l'onorevole Fazi, ch'era col Martini al « fronte », telegrafò a *La Tribuna* che non c'era nessuna speranza di salvezza, e Olindo Malagodi che doveva quella sera stessa partire da Roma, volle scrivere un suo saluto al redattore de *La Tribuna* morto in guerra; se fosse venuta la conferma della morte, l'articolo sarebbe stato pubblicato all'indomani; la conferma non venne, e il Martini ebbe in dono il manoscritto del suo necrologio che custodisce gelosamente. È la sua più autentica *Mascotte*!

Se dicessi che la guerra ha influenzata profondamente e considerevolmente aumentata l'attività artistica del Martini, mentirei.

Un poeta non può creare, mentre l'anima gli sanguina stretta in una cerchia feroce di fuoco e di ferro e il cervello gli turbinava in una ridda di amare visioni, arruffate e confuse.

In arte si crea, solamente in uno stato di perfetta serenità mentale e spirituale.

Tuttavia, la vita d'ospedale che ha messo il Martini per tre anni all'esilio dal mondo e in continuo meditativo contatto con se stesso, mi sembra averlo portato a una più precisa chiarificazione delle idee sulla vita e sul mondo: quel tanto di religione che è nel suo spirito e che lo studio assiduo del poeta italiano che ha più amato, Giovanni Pascoli, ha diretto verso amplificazioni evangeliche, lo predisponeva ad accogliere entro di sé, più che l'esaltazione guerresca, la contrizione e lo spasimo dell'umanità quasi soffocata dall'onda di dolore che ha minacciato di sommergere la vita. L'elegia della guerra ha preoccupato la sua anima più che l'*epos* della guerra. Ed era naturale che fosse così. Breve è stata la sua vita di guerra. Lunga, interminabile la sua vita d'ospedale, della quale una gran parte continuamente in bilico su l'abisso della morte!

Per persuadersi di questo, basta leggere le prose e le poesie non ancora raccolte, che la guerra e l'ospedale e la rinascita da una quasi-morte che stava per determinarsi in un'onda di sangue versato, hanno ispirato al Martini, e che sono sparse qua e là nelle riviste: « *Perchè non t'uccisi* » - « *Domenica d'ospedale* » - « *La porta del paradiso* » - « *I due pani* » - « *Figliuolo, uccidi!* » - « *I milioni d'Arlecchino* ».

Fra le poesie che la guerra ha ispirato a Fausto Maria Martini, la più significativa è questa intitolata « *Perchè non t'uccisi* »:

Non per viltà - tu non l'avrai creduto,  
tu che la sera stessa, sotto un folle  
riso di stelle, fosti tra le zolle,  
zolla di grumi, fatto inerte e muto -

non per viltà mancai la giusta impresa  
di trapassarti il cuore: fu perchè  
sullo sfondo inumano, vidi te  
così biondo, te, dalla faccia accesa

d'un rossor di fanciullo, avido, anelo,  
con l'empito del correre nel petto,  
umana assurdità sul parapetto  
della trincea, con due gocce di cielo

per occhi (non più scorderò quegli occhi  
che predaron la mia trafitta fronte!)...  
Aureolato dalla neve a fiocchi  
te vidi, e credei scorgere le impronte

del viso profilate sullo smalto  
lontano e pur così miracolosa -  
mente vicino, che di su lo spalto  
terrigno si trasfigurava in rosa...

Non per viltà, nè fu perch'io pensassi  
in un borgo nemico una sorella  
tua dolce e grave, vigilante i passi  
del fratello, se torni, una sorella

insonne qual'io m'ebbi e che giungeva  
ogni alba, con un suo bianco nepente,  
fino sulla mia soglia, e suadeva  
a un incontro materno il moriente...

Non t'uccisi perchè nella stess'ora  
noi ci eravamo sporti sopra il fondo  
gorgo del nulla, o sconosciuto e biondo  
nemico, insieme, e, quello che scolora

nel ricordo, tuo viso, somigliava  
già questo mio, più macilento e vecchio,  
(o l'aria di nessuno era uno specchio,  
non anche frantumato dalla lava

delle granate?) insieme sulla morte  
noi, vivi, ci sporgemmo, e tu fanciullo  
m'apparisti qual io m'ero: un trastullo  
inconscio nelle mani della sorte



eguale, trascinato dal fluire  
d'un'istessa onda fino nell'estrema  
avventura... Non fu dunque per tema,  
s'io non t'uccisi: fu per non morire!

Per non morire in te: m'eri gemello,  
ò apparso sulla gemina trincea,  
e fustigato, in vetta alla nevèa  
serenità, così come un fuscello

dal vento, dal mio male più tenace...  
Or quale forza era fra noi? L'eguale  
necessità, che via lungo un viale  
d'asfodeli adduceva i senza pace;

due: l'un simile all'altro, onde non volle  
questa mia mano prenderti alla gola  
e soffocarvi l'ultima parola,  
la stessa che fiorì sulla mia folle

bocca: Amore... Non volle, o non poteva  
(non era nel suo ritmo!) la mia mano,  
ammansita da un verso, o figlio d'Eva,  
essere, allora, il tuo destino umano!

Non io conobbi, o mio nemico biondo,  
per qual camminamento fossi sceso  
alla trincea dalla tua tana: appreso  
m'ebbi la strada dalla tana al mondo!

Oh! somigliava alla via latteata ed era  
tutta tramata d'un'immateriale  
luce, fatta per battersi con l'ale,  
scavata in cuore ad una primavera

di mandorli: era un nastro, sulla terra,  
di seta: era un ritaglio d'una gonna  
azzurrina, lanciato da la donna  
amata a quella tua casa di guerra...

Anche pensai d'avere conosciuto  
una tua provinciale nostalgia  
negli occhi, e una vivace tuttavia  
anima innamorata nel tuo muto

cuore... O tu, ch'io conobbi sol nei chiari  
grandi occhi e i forti tuoi zigomi rossi,  
io mi credei, nemico, che tu fossi  
un mendicante di conviti rari,

mendicante d'azzurro, impenitente  
peccatore, un ramingo sognatore,  
un piccolo cervello, un grande cuore:  
fausto maria martini d'altra gente !..

E non t'uccisi, o tu che mi ghermisti  
la fronte, non t'uccisi sol perchè  
nemico ignoto dai grandi occhi tristi,  
ebbi paura di morire in te!

---



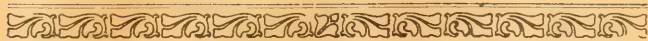
«RIDI, PAGLIACCIO!»  
- IL CRITICO TEATRALE

---

---

---





## VI.

Anche frutto della vita d'ospedale di Fausto Maria Martini è quel « *Ridi, pagliaccio!* », che la Compagnia Musco e la Compagnia Sainati stanno rappresentando in Italia.

È io voglio che « *Ridi, pagliaccio!* », meglio che il dramma d'un nevrastenico sia considerato per il suo vero tema fondamentale, e cioè: il dramma della vita oscillante fra le due opposte maschere dei suoi spasimi estremi: il pianto e il riso.

Infatti, sono nel dramma del Martini due malati gravi di neurastenia che s'incontrano nella casa d'un celebre professore in neuropatologia. Uno di essi è Giovanni Schiffl, un famoso clown di teatro di varietà, al quale il sistema nervoso depresso non consente più il riso; l'altro, Giorgio Strappa, soffre del male opposto: ride sempre, spasmodicamente, e questo riso minaccia di ucciderlo.

Essi s'incontrano, come ho detto, nella casa del professore Oscar Gambella, e a Giovanni Schiffl il professore consiglia un nuovo metodo di cura:

— È stato mai all'Eden lei, di questi giorni?

GIOVANNI SCHIFFL. - (*Incuriosito, quasi trepido*). - Mai: ma dica, dica... Dovessi davvero guarire... All'Eden?

IL PROF. GAMBELLA. - Mai? Benissimo. Senta. Io le dò una ricetta che le sembrerà un poco strana.



Ma avrà capito ormai che sono un medico originale.

GIOVANNI SCHIFFI. - (*Insistendo*). Dica., dica...

IL PROF. GAMBELLA. - Dunque, ascolti. Le pillole incomincerà a prenderle domani. Stasera intanto mi faccia il piacere di passare al botteghino dell' Eden, di comprarsi la sua brava poltrona, e di aspettare tranquillamente il prodigio d'ilarità che io stesso le addito, Creda: una cosa miracolosa! (*Man mano che il professor Gambella parla, Giovanni Schiffl impallidisce sempre di più, e passa da momenti di trepida curiosità chiaramente visibili nei suoi occhi a momenti di cupo terrore. Il professor Gambella prosegue, senza accorgersi di nulla*).

IL PROF. GAMBELLA. - Si tratta del terzo numero del programma: si tratta di due clowns che si chiamano sul manifesto Flick e Flock. (*Giovanni Schiffl tace allibito: pare che un brivido lo scuota tutto*).  
Che ha? Si sente male?

GIOVANNI SCHIFFI. - Nulla, nulla. Dica!

IL PROF. GAMBELLA. - Già, Flick e Flock. Due clowns! Ebbene, appena vedrà comparire da una tavola la figura buffissima di Flick, il più basso dei due, Flick combinato come si sa combinare lui, gli fissi gli occhi addosso e non allontani lo sguardo fino a che non sia scomparso: sprigiona tanta comicità quella figura, è tale un poema di risate ogni suo gesto, che son sicuro domani lei tornerà da me a dirmi: « Caro dottore, ho riso tutta la sera... » E se lei riesce a ridere per una sera di seguito, la vittoria sui suoi nervi

è bell'e ottenuta. Lei non ha più bisogno di me: lei è guarito. Ieri sera, le dico, il contagio delle risate fu tale che si sentivano scoppiare da un momento all'altro improvvisi, a catena, a ghirlanda, così fragorose da far tremare i muri della sala. Non solo: ma la comicità di Flick è così profonda e così persuasiva che supera i limiti dello spettacolo. Quando si esce dal teatro, quelle boccacce stravaganti, quelle *grimaces* argute, quegli scatti improvvisi, quei tentennamenti disperati del testone rotondo in vetta al quale si arrampica un minuscolo cilindro da burattino, tutte le idiozie che Flick ha detto e fatto sulle tavole del palcoscenico vivono ancora in lei così che a tratti lei si sorprende a ridere solo senza ragione. Pensi che questa notte a un certo punto mi sono svegliato di botto e mi sono trovato seduto sul letto che ridevo come un fanciullo. Che cosa era successo? M'era apparso dall'ombra del muro e mi guardava col suo ghigno tra idiota e beffardo il muso di Flick!...

*(A questo punto, Giovanni Schiffi che a sentir pronunciare i nomi di Flick e di Flock aveva piegato il capo in preda al cupo smarrimento che precede le lagrime, scoppia in un gran pianto dirotto).*

IL PROF. GAMBELLA. - Ma lei si sente male: che succede? Un'altra crisi di nervi?

GIOVANNI SCHIFFI. - *(Desolatissimo)*. - Ah! è troppo, è troppo...

IL PROF. GAMBELLA. - Ma che succede?  
 GIOVANNI SCHIFFI. - Succede che io non potrò guardar mai in faccia quel Flick che lo ha tanto deliziato ieri sera, perchè quel clown, caro professore, sono io, io in persona...

Pensate che l'origine di questo dramma fu dato dal fatto che mentre nel suo ospedale il Martini, ferito alla testa, era vittima d'una di quelle feroci ipocondrie per cui era dalla mattina alla sera in preda alle lacrime, nella camera accanto alla sua, e sempre nel reparto « cranici », un altro ferito alla testa era vittima di una di quelle inguaribili ilarità per cui ogni tanto il piangere accorato del Martini s'incontrava con una delle folli risate dell'altro. Credo che l'origine così personale del dramma serva a fare apparire sotto un diverso punto di vista l'ultimo lavoro del Martini.

Questo dramma, a Roma — dove fu rappresentato la prima volta in veste siciliana al teatro Nazionale dalla Compagnia di Angelo Musco, — a Torino e in altre città italiane, riportò dovunque un clamoroso successo. E mi piace qui ricordare il successo altrettanto clamoroso suscitato al teatro Quirino di Roma dallo stesso lavoro, quando fu rappresentato or non è molto nella veste italiana da Alfredo Sainati, visto che tutti, o quasi, hanno schiacciato per così dire il Martini sotto il peso della gloria di Angelo Musco, al quale si deve d'altronde una interpretazione, specie al terzo atto, magistrale.

Ora, « *Ridi, pagliaccio!* » si stà rappresentando a Madrid nella traduzione di Federico Reparaz, l'illustre autore spagnolo, e a New-York nella traduzione di David Belasco, il notissimo autore della *Fanciulla del West*.

In quanto all'attività di critico drammatico, Fausto Maria Martini segue da otto anni nelle sue cronache cotidiane de *La Tribuna* la vita del nostro teatro di prosa. Ma io credo che il Martini non si senta troppo a suo agio in questa atti-

vità critica, perchè, credo, non abbia facoltà corrosive troppo sviluppate. Da una piccola confessione fattami dal critico una sera al teatro Argentina, fra un atto e l'altro di non ricordo quale lavoro di giovane autore, ho appreso che, anche senza volerlo, ogni volta che gli è dato di ascoltare un nuovo lavoro, finisce sempre per prendere il tema che l'autore si è proposto, svolgerlo nella fantasia a modo suo ed esercitare su questo parto del suo cervello la sua critica, la quale, di conseguenza, non può essere che favorevole.

Forse è questo il segreto dell'atteggiamento critico di Fausto Maria Martini.

« In ogni modo — così mi parlò quella sera Martini — io non credo che continuerò a farlo per sempre, il critico. Gli occhiali della critica guastano la vista genuina; fanciullesca, magari; e io a questa tengo soprattutto ».

FINE.

164-75









LI  
M 2863  
Ya  
280079  
Martini, Fausto Maria  
Author Aloisio, Nicola d'  
Title Fausto Maria Martini.

University of Toronto  
Library

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File"  
Made by LIBRARY BUREAU

